Aldo Tagliaferri

Sulla funzione della negazione nella poetica di Emilio Villa

"dal nulla al nulla, liquido tragitto,
bassorilievo d'acqua falsa, è l'inevitabile."
(Da *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica)*

1.Premesse

La prospettiva che permette a Villa di costruire un *work in progress* sempre incline ad assumere forme inedite è reminiscente di spunti suggeriti da una lettura di opere di Nietzsche (in particolare da *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*) adattata alle esigenze di un artista che imbocca vie nuove badando a non restare intrappolato in una consequenzialità puramente concettuale. Non sorprendentemente quel pensiero lo affascina ma non lo allontana dagli studi sulle antiche culture medio-orientali: agisce per via carsica fino a ricollegarsi alle considerazioni heideggeriane intorno all'arte nate sulla scia del predecessore. Questo richiamo, potente e problematico per le istigazioni dirette agli artisti, raccolte e liberamente interpretate anche da artisti cari a Villa, resta operante nella stratificazione dei territori del sapere che Villa ha attraversato dimostrando una eccezionale versatilità: agli studi di semitistica e a quelli dedicati alla cultura classica si sovrappone presto un interesse per la preistoria connaturato alla tematica essenziale della sua poesia e, in seguito all'esperienza brasiliana, per il primitivo, poi, *last but not least*, per alcuni aspetti della fisica più avanzata, mediata dai rapporti con il figlio, un fisico, e infine per l'ecologia, di cui si fa adepto negli ultimi anni attivi. Verso la conoscenza logaritmica nutre curiosità e la sua poesia non teme di farsene carico inglobandola in un divenire onnivoro, che mira a impossessarsi di ogni ipotesi anti-intuitiva, come di ogni suono o di ogni suggestione etimologistica. Del succedersi di questi moti di espansione, non privi di sussulti, si trovano puntuali riflessi nelle opere villiane, che rinviano, considerate nel loro insieme, alla problematica dell'origine, ovvio lascito del filosofo.

Villa riconosce esplicitamente il collasso subito dalla tradizionale fede nell'origine, l'inesistenza di una origine storicamente determinata ("Non c'è più origini", recita l'incipit di *Linguistica* nel 1954) e tuttavia la sua opera è percorsa da una continua, ossessiva interrogazione intorno a mitologemi relativi alla nascita dell'avventura umana e di un possibile ritorno alle origini o, al contrario, alla descrizione di una terra desolata, babelica, abbandonata dagli dèi. Nel suo ciclopico lavoro di traduttore del poema *Enuma Elish*, dei testi biblici, dell'*Odissea*, del *Dies irae*, si imbatte in entrambe

queste situazioni estreme con accenni a una apocalissi sempre imminente ma il cui senso rimane sospeso nell'attesa di un *tremendum* avvolto dal mistero. Nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, del 1955, sono martellanti le citazioni che rinviano all'Inizio e alla Fine. [1] L'oscillazione tra origine e tramonto non trova una risposta, si arresta sulla soglia di una decisione di cui il poeta non si sente di portare l'onere, mentre sceglie di adottare una posizione interrogativa come quella esemplificata dalle incalzanti domande poste in *Sì, ma lentamente*, pubblicata nel 1954. Da questo punto di vista la sua posizione riflette la coscienza di un pericolo come quello denunciato da Heidegger che, commentando il pensiero di Nietzsche, parla di una risposta che, ultimo passo del domandare, "annienta se stessa come risposta e non è quindi in grado di fondare alcun sapere". Villa si condanna a un nomadismo infinito alla ricerca di un senso che gli sfugge e il ritorno del suo Ulisse, mai definitivo, introduce il leitmotiv di un labirinto che al proprio centro conserva un enigma irrisolvibile in via definitiva.

2. La perdita e l'avventura metamorfica

È sconsigliabile fondare un proprio giudizio critico sull'opera di Emilio Villa basandosi sulla lettura di un testo prescindendo dai testi che lo precedono, almeno a partire dai testi scritti dopo il ritorno dell'artista dal Brasile, nel 1952, quando ha lasciato alle spalle i ritualismi della vita quotidiana della provincia lombarda e gli incubi delle esperienze belliche, e al contempo ha approfondito i rapporti col mondo delle arti visive. Vanno ora identificati e distinti i testi villiani maggiori, ma soprattutto va chiarita la natura del raccordo che li accomuna, il quale non è di natura estetica, ma è fatto di quella stoffa che precede tale essere qualitativo e, soprattutto, che necessariamente precede l'estetico. L'evento artistico è un vertice situato in cima a due opposti versanti, l'uno che lo precede e l'altro che lo segue. Questa duplicità non impegna necessariamente la fruizione, e nemmeno la critica: ci si può sedere al ristorante e serenamente assaporare e giudicare i cibi che compaiono sulla tavola, senza considerare l'antecedente necessità di una cucina e di un cuoco.

L'abbinamento invece esige l'attenzione di chi voglia sapere come avvenga l'intero processo della produzione artistica. Non tanto per curiosità, quanto per partecipare a una vicenda potenzialmente appassionante in quanto coinvolge estetica, socialità e

[1] Non sempre i rinvii sono evidenti. In proposito si veda *Tracce di inizio e di fine. Citazioni sacre nelle 17 variazioni di Emilio Villa* di Bianca Battilocchi, https://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo12_pdf/F12_4_battilocchi_villa.pdf.

psicanalisi, sollecitando il rilevamento, nel divenire che le connette, di corrispondenze ed equivalenze tra le manifestazioni delle differenti fasi dell'avventura metamorfica.

Il prescindere dal considerare il versante che precede l'epifania del "fatto" artistico, o dell'idea creativa, minaccia di precludere la visione complessiva del fenomeno. In altre parole, se ci si concentra su un testo in cui Villa si sofferma su una interpretazione del labirinto, si perde di vista la natura autenticamente labirintica che pervade tanti suoi testi. L'installarsi di una posteriorità compiaciuta della propria limitazione insidia anche la lettura testuale. Non sorprende, in tal caso, che i testi poetici in generale, per esempio, ne risultino meno perspicui, pieni come essi sono di vestigia trasfigurate di immagini precorritrici, di istanze e di ambizioni espressive appartenenti al versante anteriore.

Va ricordato, a questo proposito, un illuminante apporto generale di Hegel, valido anche per la comprensione dell'opera d'arte: tutto ciò che precede il "risultato", e che ne costituisce la premessa pur essendo di tutt'altra natura e qualità rispetto ad esso, fa parte del risultato stesso.[2] Il risultato reale è l'intero processo, non quello che appare come il suo coronamento. In questa prospettiva, la presenza dell'opera d'arte è l'indizio di una presenza più vasta che la completa e la comprende, che inerisce ad essa attraverso le equivalenze metamorfiche di cui si compone il divenire.

Al centro del labirinto, centro immobile e di problematica individuazione, non meno di quello di un tornado, la Cosa stessa è la perdita di qualcosa che il soggetto non ha mai posseduto in precedenza. La Perdita, infatti, è originaria e assoluta, come è stato ribadito da Lacan con argomentazioni stringenti nel libro IV del *Seminario* (motivo per cui la *Wiederfindung*, il ritrovamento del presunto oggetto perso, "non è mai soddisfacente").

Quanto ai monoteismi ostili al labirinto è esemplare la maledizione di Jahvé contro gli edificatori di quel suo equivalente mitico che è la torre di Babele, del senso della punizione di cui Villa ebbe modo di occuparsi in veste di traduttore. Maledizione che suona esplicitamente come castrazione simbolica, ovvero come cattura dei parlesseri, nella accezione lacaniana, per punizione, in linguaggi inetti a costruire il ritorno e il recupero della Cosa. Il mito in generale, come dimostrarono Giorgio de Santillana e Hertha von Dechend nel poderoso saggio sulla struttura del tempo, formula l'ipotesi di una condizione antecedente rispetto alla "situazione attuale" per rendere conto

[2] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G.Garelli, Einaudi, Torino 2008, p.465.

della Perdita causata da un comportamento umano errato o colpevole.[3] Nella fattispecie, si tratta della disponibilità di un linguaggio non castrante, di un metalinguaggio pervio al conseguimento del sogno di ritorno all'origine edenica. Ma, nel caso in questione, è proprio l'esercizio del metalinguaggio originario, ossia il tentativo di far ritorno alla Cosa, a costituire per Jahvé la colpa degli uomini da lui beneficati del dono. Si tratta insomma di una manifesta imposizione di *double bind*, che traduce in termini mitologici la doppiezza del linguaggio simbolico: la sua impronta divina ("Tu sei fatto a mia immagine e somiglianza", ovvero sei cooptato nel Logos) e, nel contempo, la sua inettitudine a tradursi in atto nel Reale ("Tu non potrai mai divenire simile a me").

3. Arte e sacralità

L'influenza esercitata da Bataille su Villa non va sottovalutata. L'esaltazione del desiderio da parte di Kojève, citata da Bataille in esergo alla *Teoria della religione,* che ricorda quella di Lacan, e poi quella di Žižek (tutti e quattro sulla scorta di Hegel), costituisce il denominatore comune per i cultori di una soggettualità narcisistica, sovrana e perversa, tra i quali non è difficile collocare anche Villa. È illuminante, ai fini della presente trattazione, la valorizzazione condotta da Bataille, nella sua prima premessa al libro, del "lavoro del muratore", ovvero dell'opera di chi raccorda al proprio pensiero quello di altri pensatori e di altre discipline.[4] È questa la scelta di presa di posizione di chi si considera abbastanza geniale da non temere per sé una mancanza di originalità, e insieme si sente abbastanza superiore alla propria genialità da considerare più importante l'approssimazione al vero. Chi osa pensare per proprio conto, per esempio interpretando la Bibbia a modo proprio, non ha alcuna remora a riprendere le conquiste del pensiero altrui, e a valorizzarne l'arditezza.

Quanto alla nascita dell'oggetto, e dell'oggettività, come perdita dell'immanenza, non può aver lasciato indifferente Villa constatare che la critica batailleana dell'oggetto corre in parallelo a una implicita critica dell'autorità del principio di realtà, così come l'apprezzamento dell'immanenza comporta una rivalutazione del principio di piacere. Ed è possibile riconoscere nel "vero fine" consistente nel tornare ad essere "acqua nell'acqua", la forma tipica freudiana del *nostos*, rilevabile già nel percorso

[3] Giorgio de Santillana e Hertha von Dechend, *Il mulino di Amleto*, 1969, tr.it. Adelphi, Milano 1983. L'ostilità degli autori nei confronti di Freud va intesa in riferimento alla cosiddetta "ortodossia" psicanalitica in auge negli anni in cui venne scritto *Il mulino di Amleto*.

[4] Georges Bataille, *Teoria della religione*, SE, 2002 Milano, p.13.

tortuoso degli esami di realtà e dell'approvvigionamento dei mezzi per il conseguimento del piacere, ma soprattutto nello stesso funzionamento delle pulsioni, la cui spinta in avanti tende in verità al ristabilimento (il "vero fine") di uno stato primitivo di quiete e di indifferenza.

A parte le affinità elettive, il confronto con Villa è riconducibile essenzialmente al campo della nozione di oggetto. Semplicemente, giova estendere il giudizio batailleano sull'oggetto in generale all'oggetto artistico in particolare. Nella nota a p.30 l'autore prospetta la possibilità che sia l'arte il solo strumento per liberare l'oggetto dalla servitù dell'oggettività, ma non affronta, come fa invece Villa, la problematicità della condizione ossimorica dell'"oggetto d'arte". Tuttavia non è affatto arduo ricostruire il legame, perché quanto Bataille dice sull'oggettività dell'oggetto basta ampiamente a delineare una tale concordanza di considerazioni da indurre il sospetto di una influenza diretta.

Per Bataille la perdita di intimità, ovvero di immediatezza e di indifferenza, o di cortocircuito del godimento, è la Perdita per eccellenza, ed è ciò che presiede alla nascita del regno dell'oggettività e della durata. Anche l'oggetto d'arte, in quanto partecipa della natura di ciò che è oggettivo, non è fatto per soddisfare il principio di piacere nella sua immediatezza, ma, al contrario, è fatto perché vi si possa esercitare un possesso duraturo, e quindi un godimento costitutivamente rinviato. Ciò è implicito nel discorso di Bataille, e risulta esplicitato nella nota posizione polemica di Villa verso tutti i simulacri artistici persistenti.

L'oggetto che "si oppone all'immanenza" lo fa conquistandone l'opposto, che è appunto la durata. Alla pagina 45 viene dichiarato come la durata sia costitutiva dell'oggetto, ovvero della sua oggettività (che non è il suo reale: ogni volta che Bataille usa l'aggettivo "reale", occorrerebbe emendare il testo alla luce della distinzione lacaniana, e sostituire l'aggettivo con "della realtà). L'oggetto, dunque, è la sconfessione del sacro, che inerisce alla dimensione dell'immanenza ma può essere restituito al sacro attraverso il sacrificio, l'operazione di rendere sacro un oggetto. Dal confronto tra il pensatore francese e il poeta italiano emerge, a questo punto, un elemento essenziale, quello del sacrificio. Il rapporto tra l'oggetto e il sacrificio, in Bataille, risulta stabilito come la regola dalla quale si ricava il corollario secondo il quale ciò che l'arte odierna (e in particolare quella villiana o di ascendenza villiana) vuole distruggere è solo l'oggettività dell'oggetto. Nelle parole con le quali Bataille formula il concetto: "È la cosa – solo la cosa – che il sacrificio vuole distruggere nella

vittima".[5] Ma per difendere il parallelismo tra arte e sacrificio occorre assumere che il sacrificio e l'arte siano in qualche modo equivalenti, e che la vittima del sacrificio artistico sia la Realtà. Ed è proprio questo che fanno l'arte e la poetica villiane, e con esse buona parte della successiva arte contemporanea, con effetti alterni di miseria e di splendore che sono anch'essi previsti dalla trattazione di Bataille. Dove per esempio egli dice del sacrificio che esso "non potrebbe distruggere l'animale in quanto cosa senza distruggere l'animale, senza negare la sua realtà oggettiva", e che "è questo che conferisce al mondo del sacrificio un aspetto di puerile gratuità", la sua osservazione critica potrebbe estendersi anche agli aspetti, a volte altrettanto "puerili e gratuiti", dell'operare artistico-sacrificale contemporaneo.

Ogni sfaccettatura dell'approccio batailleano all'oggetto trova puntuale corrispondenza nell'approccio villiano. Per esempio, alla pagina 47 si legge una dichiarazione programmatica che potrebbe essere stata scritta dal poeta, e che risulterebbe ugualmente pertinente alla sua arte come alla sua esistenza: "Quello che importa è passare da un ordine duraturo, dove ogni consumo di risorse è subordinato alla necessità di durare, alla violenza di un consumo incondizionato; quello che conta è uscire da un mondo che crea e conserva (che crea a profitto di una realtà duratura)". Nella stessa pagina si legge qualcosa per cui l'atto sacrificale appare perfettamente sovrapponibile a quello artistico dell'affrancare l'oggetto dalla sua funzione pratica (ampiamente praticato dalle avanguardie) e anche a quello, più radicalmente usato da Villa, del distruggere l'oggetto sottraendolo alla durata: "Il sacrificio si compie con oggetti (…) che sono diventati delle cose, e che occorre restituire all'immanenza." La dilapidazione delle opere, la loro dispersione, valeva per Villa come una loro restituzione all'immanenza.

La sottrazione della durata, ovvero della storicità, che è la fondamentale proprietà dell'atto sacrificale, è anche la principale caratteristica dell'operazione poetica villiana, attualizzante ed eternizzante insieme. Attraverso la distruzione della durata, e dunque della neutralità oggettiva, l'atto sacrale (e come tale possiamo ormai definire sia quello sacrificale sia quello artistico in senso villiano) libera il bagliore di una rivelazione: "è precisamente la scomparsa della durata, e con essa delle condotte neutre che le sono legate, che scopre un fondo delle cose il cui splendore acceca." (P.46)

E si inaugura così "un consumo di pura gloria" (p.49), il medesimo che Villa volle per sé e per l'arte, propria e altrui.

[5] Ib., p.43.

4. Potenza del Nulla

L'origine villiana non è affatto una autenticità oggettiva da imitare e ripetere, né storica né astorica, ma è un'autonomia soggettiva nella quale il "prima" non indica la precedenza temporale in quanto tale, bensì il valore, etico ed estetico, della decisione e del coraggio, dell'indipendenza e della sfida (Villa direbbe, in una parola, della "forza") che producono l'originarietà come atto libero e assoluto, e, *quindi,* anche la primarietà in senso temporale. L'origine è sempre un atto creativo che prende forza dall'erigersi a inizio. È noto il puntiglio di Villa nel rivendicare la priorità di invenzioni e scoperte, proprie ed altrui, quando non addirittura di profezie, analoghe nella loro sostanza energetica e nel loro carattere di evento assoluto a quelle dell'artista primordiale. Nel fatto che nei primordi l'artisticità fosse solo nelle proprie premesse pur producendo opere di grande "forza", Villa vide conferma dell'equivalenza di vari stadi di trasformazione, non storica né unidirezionale, di un'unica energia espressiva, e ne ipotizzò di ulteriori.

A proposito dell'invenzione villiana della "poesia distrutta", di cui il poeta andava fiero vantandosi di aver scritto poesie su sassi poi scagliati nel Tevere, occorre chiarire che non si tratta affatto della dissipazione totale, dell'informe assoluto. Non è neppure un'invenzione senza precedenti, dato che molti autori distrussero loro opere. Nella "poesia distrutta" formalmente si distinguono in modo netto i due momenti della creazione e della distruzione, preservando dunque la separata positività della creazione, mentre buona parte della poesia moderna assomma in sé i due momenti, e paradossalmente viene distrutta per poter essere pubblicata.

Invece, nel caso della distruzione successiva, in cui l'atto sacrificale, almeno per quanto riguarda la poesia, mantiene segreto ciò che viene effettivamente sacrificato, la differenza rispetto al semplice astenersi dallo scrivere consiste nel far sapere che si compie il gesto distruttivo e nel lasciar supporre che l'opera distrutta avesse valore. Quest'ultimo aspetto, quello dell'attribuzione di importanza all'opera, contraddice il dichiarato disprezzo programmatico per essa, e ricorda che il suicidio pedagogico stesso è una violenta protesta del valore della vita, così come la "poesia distrutta" è concettualmente non ridimensionamento dell'arte, bensì sua celebrazione.

Ma questo gesto sacrificale, al contrario che per la poesia pubblicata, o comunque conservata, può suscitare anche il sospetto che la rilevanza unica, e truffaldina, sia quella del gesto stesso, e che per esempio sui sassi gettati nel Tevere da Villa non ci fosse scritto nulla di prezioso, come invece ci si vorrebbe far credere. Insomma, non è questo l'abisso dissipativo, ma è proprio questo tipo di annichilimento, che

presuppone una integrità precedente, a produrre tra l'altro un pericoloso travisamento. La posizione trascendentale è presupposto dell'arte (che dalla religione infatti deriva), ma l'arte, che si rifonda sulla soggettualità trascendentale, è appunto il capovolgimento di questo rapporto eziologico. Allo stesso modo l'inversione della mimesi di impossessamento, che concettualmente presuppone la mimesi stessa, ne va a costituire l'opposto in strutture psichiche positivamente anti-mimetiche. È la posizione religiosa, come quella di René Girard, che appunto esclude la possibilità di un genuino anti-mimetismo laico, a negare questo affrancamento dialettico, e a ricondurre ogni inversione al diritto che storicamente la precede.

Il Nulla che sembra contrapporsi alla produzione di poesia e arte, in verità sta in esse come il loro fondamento necessario. Occorre tener presente che "il nome di Dio, cioè il nome che nomina il linguaggio" è "una parola senza significato": è solo il penultimo nome per il linguaggio, come argomenta Agamben nel primo testo raccolto in *La potenza del pensiero*, l'ultimo nome essendo quello di Nulla. "Nulla" è il nome che assume la "morte di Dio", già con la terminologia di Nietzsche, in quel dramma in cui tale nome precede di poco l'agnizione finale di dio come "il linguaggio". Ma il linguaggio non costituisce tanto il divino, se è lecito perfezionare l'idea di Agamben, quanto la trascendenza. C'è infatti un divino dell'immanenza e un divino della trascendenza, così come ci sono due forme di trascendenza. La divinità del linguaggio è la facoltà di produrre entrambe le trascendenze e, per questo tramite, entrambe le divinità. La divinità dell'uomo è trascendenza della trascendenza.

Ricorrendo al termine "Nulla" per indicare la fonte originaria delle trascendenze, Villa approda, insieme a Nietzsche, all'"ultimo nome per il linguaggio". Il linguaggio "illimite" non è solo quello che non può essere contenuto in una sola lingua, come la prassi letteraria villiana illustra, ma anche e soprattutto quello che non può essere contenuto da nessun oggetto. Esso è il linguaggio infinito che elude sia la nominazione sia la frase e, un poco come in musica la *melodia infinita,* si nutre di sé senza passare ad altro da sé, essendo questo l'unico modo di denotare se stesso.

La de-oggettivazione coincide con l'oggettivazione del linguaggio, la quale lascia aperta la prospettiva dell'alterità della Cosa. In termini cabbalistici, dio si ritira in se stesso, ma è questo movimento a indicare che vi è un resto che non gli appartiene, pur essendo questo resto un effetto del suo ritrarsi. In termini lacaniani, l'evento del Simbolico produce come resto ciò che lo precede nei registri dell'Immaginario e del Reale. Compito del poeta non è di formulare equazioni e distinguere registri, ma di vivere la divinità del linguaggio come una divinità propria, cosa che Villa fece con la massima passione, e anche con tutta la privilegiata sapienza delle scorciatoie che già

Freud riconosceva al *genus vatum*, in confronto al lungo arrancare dello scienziato per le vie maestre.

Il linguaggio, dunque, è già la divinità alla quale Villa dedica tutti i suoi tributi, anche mentre egli pensa al Nulla come al traguardo primo e ultimo del suo poetare. E l'attraversamento del Nulla per mezzo del linguaggio lo riconduce ovviamente al linguaggio stesso, a un linguaggio piegato su se stesso nell'opera di restituzione di sé a se stesso, e perciò anche di restituzione delle Cose a se stesse.